

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И МЕЖДУНАРОДНЫХ
ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

**ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ДЛЯ СОЗДАНИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ Р. БРЭДБЕРИ «451 ГРАДУС
ПО ФАРЕНГЕЙТУ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки 45.03.01 Филология
очной формы обучения, группы 04001503
Малковой Анастасии Ильиничны

Научный руководитель
к.ф.н., доцент
Перуцкая Т.В.

БЕЛГОРОД 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. Языковые средства выразительности в русской и зарубежной художественной литературе.....	6
1.1. Особенности жанра антиутопии.....	6
1.2. Специфика воплощения художественных образов в прозаических произведениях.....	9
1.3. Языковые средства выразительности как основополагающие аспекты создания персонажа художественного произведения.....	15
1.4. Существующие классификации основных языковых средств выразительности.....	19
Выводы по I главе.....	22
ГЛАВА II. Языковые средства выразительности как определяющие черты произведения Рэя Брэдбери "451 градус по Фаренгейту".....	24
2.1. Художественные образы произведения.....	24
2.2. Функция языковых средств выразительности в романе «451 градус по Фаренгейту».....	31
2.2.1. Метафора.....	32
2.2.2. Сравнение.....	37
2.2.3. Эпитет.....	38
2.2.4. Ретроспекция.....	39
2.2.5. Антитеза.....	41
2.2.6. Лексический повтор.....	41

2.2.7.Олицетворение.....	42
2.2.8.Антропоморфизм.....	43
2.2.9.Интертекст.....	46
2.3.Идейный мир романа «451 градус по Фаренгейту».....	53
2.3.1.Авторская оценка.....	54
2.3.2.Авторский идеал.....	55
2.3.3.Пафос.....	58
Выводы по II главе.....	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	66
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА.....	68
СПИСОК СЛОВАРЕЙ.....	68

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию языковых средств выразительности, используемых для создания художественных образов в романе-антиутопии Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Выбор данной тематики обусловлен значимостью объекта исследования, а также злободневностью данного произведения.

Любое художественное произведение имеет свою структуру, которая определяет его стиль и композицию. Авторский стиль изложения зависит от многочисленных лексических, фонетических, грамматических и синтаксических языковых средств, которые он использует в своём произведении.

Актуальность работы связана с выявлением доминирующих средств речевой структуры данного произведения, которые помогут нам определить его специфику.

Объектом исследования является роман «451 градус по Фаренгейту» как самый яркий пример философской антиутопии.

Предметом исследования являются стилистические приёмы данного произведения.

Цель работы состоит в выявлении особенностей употребления тех или иных языковых средств выразительности в романе.

Для достижения цели были поставлены следующие задачи:

1. Проанализировать своеобразие жанра антиутопии;
2. Дать определение тому, что представляет собой языковое средство выразительности;
3. Рассмотреть художественные образы романа «451 градус по Фаренгейту»;

4. Изучить языковые средства выразительности в романе и случаи их применения.

5. Дать определение термину «идейны мир» произведения и изучить основные постулаты, на которых строится данное понятие.

В данной работе нами были использованы **классификационный и аналитический метод** исследования.

Структура работы состоит из введения, двух глав, выводов по первой и второй главе, заключения и списка использованной литературы.

В первой главе работы рассматриваются особенности жанра антиутопии и её актуальности для наших дней. Также затрагиваются существующие способы классификации средств художественной выразительности и то, каким образом они находят своё применение в создании художественных образов некоторых произведений как русской, так и зарубежной литературы.

Во второй главе непосредственно анализируются художественные образы романа «451 градус по Фаренгейту» и определяется основная идея романа. Помимо этого, выделяются языковые средства выразительности, используемые в данном произведении, и их функциональные особенности.

В заключении обобщаются выводы, сделанные в работе.

ГЛАВА I. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

1.1. Особенности жанра антиутопии

В соответствии с целью нашего исследования необходимо проанализировать, что представляет собой слово «антиутопия» и каковы особенности произведений, выполненных в данном жанре.

Жанр антиутопии появился в противовес предшествующей ему утопии, которая была популярна благодаря своим идеалистическим представлениям о будущем. Термин «утопия» изначально ведет свое существование от названия фантастического, вымышленного острова в знаменитой одноимённой книге Томаса Мора. Термин этот происходит от греческого «у» - «нет» и «topos» - «место». Следовательно, буквальный смысл термина «утопия» - место, которого нет. Существовали и другие варианты этого понятия, в том числе произведенные от греческого «еи» - «совершенный», «лучший» и «topos» - «место», т. е. совершенное место, страна совершенства. В утопической литературе широко представлены оба истолкования этого слова. Вспомним названия известных утопических произведений: «Вести ниоткуда» Уильяма Морриса, «Эревуон» (написанное в обратном порядке слово «nowhere») Сэмюэля Батлера, «Город Солнца» Т. Кампанеллы и т. д.

В противоположность утопии выступает антиутопия. По определению толкового словаря Ефремовой Т. Ф. антиутопия – это «жанр фантастической литературы, основанный на пессимистическом представлении о будущем человечества» (Ефремова: <https://gufo.me/dict/efremova/>). Антиутопия

изображает непредвиденные и угрожающие последствия, связанные с построением общества. Однако мир антиутопии, как и утопии, идеален и рационалистически выстроен. Изначально антиутопия была внутренне зависима от утопии как ее полная противоположность. Она была близка к социальной сатире, позднее включила в себя и функцию социального предостережения. Антиутопия ставит под сомнение возможность достижения социальных идеалов и исходит из убеждения, что произвольные попытки воплотить эти идеалы в жизнь сопровождаются катастрофическими последствиями. В антиутопии критикуются различные формы тоталитаризма, угрозы рационализированной технократии и бюрократизации общества. Примерами антиутопических произведений являются, в первую очередь, рассматриваемый нами роман «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери, а также «1984» и «Скотный двор» Д. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса, «Не отпускай меня» К. Исигуро, «Делириум» Л. Оливера, «Мы» Е. Замятина, «Котлован» А. Платонова и т.д.

Произведения авторов-антиутопистов имеют определённые схожие черты: они говорят о потере обществом нравственности, бездуховности нового поколения, утрате главных жизненных ценностей, а именно любви, дружбы, взаимовыручки и т.д.

В связи с тем, что антиутопия стала порождением утопии, можно сказать, что авторы-антиутописты стремятся показать в своих произведениях то, к чему приводят попытки реализовать идеальное государство, в котором люди защищены от всевозможных социальных и политических бед. В то время как утописты "предлагают счастье для всех и сразу" (Ланин, 1996: 13), авторы антиутопий обращают внимание на отдельно взятого индивида. Они берут обычного человека из утопического общества и предлагают читателю разобраться в том, как приходится расплачиваться за всеобщее счастье

конкретным обычным людям, которых также принято называть простыми обывателями.

В немалой степени социальные утопии подразумевают связь между правом человека на достойную жизнь с его коренным изменением. Подобная двойственность утопического жанра внутри основных гуманистических ценностей легла в основу такого явления, как «антиутопия». И в то же время данная двойственность утопии охарактеризовала некоторую размытость антиутопического жанра.

Если утопия претендует на изображение идеального общества, которое имеет претензию на совершенство, то антиутопия, в свою очередь, вступает в так называемый спор с утопией, пытаясь доказать негативное развитие предполагаемого будущего. Иными словами, антиутопия склоняется к изображению общества будущего с ценностно-негативной точки зрения. (Зарубежная литература, 1991: 325.)

Также необходимо отметить, что утопия и антиутопия идут бок о бок с жанром научной фантастики, который является одним из самых популярных жанров современной литературы. Он основывается на вымысле в области науки, включая как точные, так и естественные, и гуманитарные науки. Научная фантастика описывает вымышленные технологии и научные открытия, контакты с нечеловеческим разумом, возможное будущее или альтернативный ход истории, а также влияние этих допущений на человеческое общество и личность. Действие научной фантастики часто происходит в будущем, что роднит этот жанр с футурологией (Олди: <https://www.mirf.ru/book/chto-takoe-fantasticheskoe-dopuschenie>).

Обращение антиутопистов к научной фантастике неслучайно. Оно вызвано многими причинами, главная из которых заключается, в изменении

общественных функций и роли фантастики в современном мире. Этому же способствует социально-критическая направленность многих научно-фантастических произведений, а также повышение роли науки и техники в общественной жизни.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что антиутопия представляет сложное явление жизни и культуры. Черты сознания, воплощенные наиболее выпукло в подобных произведениях, обнаруживаются во многих сферах человеческой деятельности. При этом антиутопическое сознание проявляет удивительную жизнестойкость и в итоге оказывает заметное воздействие на политическую, социальную и культурную жизнь общества. Антиутопия по своим социокультурным установкам неоднозначна, а ее общественно-политическая роль противоречива и во многом определяется конкретной ситуацией.

1.2. Специфика воплощения художественных образов в прозаических произведениях.

Каждое произведение отличается своим художественным своеобразием. Стоит отметить, что в широком смысле слова художественный образ – это любое явление, обобщенное и творчески воссозданное художником, композитором или писателем в предмете искусства. В связи с тем, что литература также относится к видам искусства, понятие о художественном образе для неё приемлемо.

Начнём с того, что подход к образу как к живому организму особенно характерен для современного литературоведения. Художественный образ способен к постижению абсолютной силы бытия. Именно поэтому, образ

многолик и многословен. Он включает в себя все компоненты органического взаимопревращения действительного и духовного. А через образ соединяются субъективное с объективным, существенное с возможным, единичное с общим, идеальное с реальным, вследствие чего и образуется всеобъемлющая гармония.

Также нельзя не отметить, что художественный образ – это важный компонент художественного мира произведения в целом. Любое художественное произведение отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. Внутренний мир художественного произведения имеет свои собственные закономерности, измерения и собственный смысл. Помимо этого, художественное произведение имеет целостный и целенаправленный характер. Преобразование действительности и существующих в ней образов связано с идеей произведения, с теми задачами, которые ставит художник перед собой.

В своём воображении автор создаёт определённое пространство, в котором происходит действие. Это пространство может быть большим, охватывать ряд стран или даже выходить за пределы планеты, но оно также может сужаться до тесных границ одной комнаты. Созданное автором пространство, может обладать своеобразными свойствами: быть реальным или воображаемым.

Кроме того, писатель в своём произведении творит и время, в котором протекает действие. Произведение может охватывать столетия или только часы. Время произведения может идти быстро или медленно, прерывисто или непрерывно, интенсивно наполняться различными событиями или течь лениво.

Произведение может иметь свой психологический мир: не психологию отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех лиц, создающих психологическую среду. То же следует сказать и о

социальном устройстве мира художественного произведения, который также не следует сопоставлять с миром действительности. Мир социальных отношений художественного произведения требует изучения в своей цельности и независимости.

Нравственная сторона мира художественного произведения также очень важна, так как она тесно связана с созданием характеров героев и их поступков. Нравственный мир художественного произведения всё время меняется с развитием литературы. Попытки оправдать зло, найти в нём объективные причины – всё это непосредственно характерно для произведений романтического направления (Байрон, Лермонтов и др.). В классицизме зло и добро как бы стоят над миром и приобретают своеобразную историческую окраску. В реализме нравственные проблемы пронизывают собой быт, выступают в тысячах аспектов, среди которых возрастают аспекты социальные.

В мире художественного произведения нет многого из того, что есть в реальном мире. Литература берёт только некоторое влияние реальности и затем условно сокращает его или расширяет. Литература «переигрывает» действительность. Это происходит в связи с теми стилеобразующими тенденциями, которые характеризуют творчество автора. Эти тенденции делают мир художественного произведения разнообразнее и богаче, чем мир действительности.

Возвращаясь к понятию об образе художественного произведения, мы можем сказать, что литература представляет нам его в широком и узком смысле. В первом случае образом называют всю картину произведения. Так, Н.В. Гоголь в комедии «Ревизор» создал образ самодержавно-демократической, чиновничьей России 30-х гг. 19-го века. В данном случае произведение может рассматриваться как один целостный образ, который приобретает некое

собираетельное значение. К данному собираетельному значению относятся и персонажи произведения, и места, в которых происходят действия и т.д.

В краткой литературной энциклопедии М. Н. Эпштейн пишет, что художественный образ – это «категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественно преобразованное» (Эпштейн, 1987: 252). Исследователь также говорит, что в художественном образе сочетаются объективно-познавательное и субъективно-творческое начало. Будучи не реальным, а «идеальным» объектом, образ обладает некоторыми свойствами понятий, представлений, моделей, гипотез и других мыслительных конструкций. Тем не менее в отличие от абстрактного понятия, образ является понятием наглядным, с помощью чего сохраняет свою неповторимость. Творческое преобразование в художественном образе достигается с помощью реального материала, будь то краски, звуки, слова и т.п. Сюда относится всё, что помогает создать единичную вещь, занимающее своё место среди предметов реального мира.

И.Б. Роднянская пишет, что «художественный образ – одна из основных категорий эстетики, которая характеризует присущий только искусству способ отображения и преобразования действительности» (Роднянская, 2001: 673).

Важно отметить, что художественный образ не только отражает, но и обобщает действительность, раскрывает в единичном, преходящем всё сущностное и вечное. Художественный образ помогает автору создать новый, вымышленный мир. Таким образом, при помощи своей фантазии писатель преобразует реальный материал. Вымысел усиливает обобщенное значение образа.

Критик В.Г. Белинский называл образы художественных произведений «знакомыми незнакомцами, способными воздействовать на наш ум и наши чувства, которые благодаря этому имеют эстетическое значение» (Белинский, 1998).

Так, мы можем сказать, что характерной чертой художественного образа является конкретно-чувственная форма, которая достигается обрисовкой живых черт того или иного человека или явления. Исследователь Головенченко Ф.М. сравнивает художественный образ с каплей воды, в которой отражается весь мир, законы развития и отношения между людьми (Головенченко, 1964: 16).

Художественный образ является уникальным явлением литературы и искусства в целом. Образ может быть единичным и собирательным, конкретным и абстрактным. Данное по своей сути противоречивое явление объясняет противоречивость самой жизни, которая и является источником создания различных художественных образов.

Так как художественный образ обладает выразительностью и предметностью, с помощью него можно выразить идею через показ единичного явления, доступную чувственному восприятию. В связи с этим, по мнению Головенченко Ф.М., в литературе можно встретить следующие виды образов (Головенченко, 1964: 17-18):

1. Образ наглядный, зрительный (допустим, парус Лермонтова М.Ю. или дуб Л.Н. Толстого);
2. Образы-персонажи, в которых писатель изображает различные человеческие характеры и поведенческие черты, присущие определённым представителям общества (например, Печорин, Обломов, Плюшкин и т.д.);
3. Образы-пейзажи. Они, в свою очередь помогают писателю изобразить картины природы;

4. Образы-вещи - изображение всей предметно-бытовой обстановки, в которой протекает жизнь персонажа произведения. Например, комната Родиона Раскольникова в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание», которая, по мнению автора, по своей форме была похожа на гроб.

Помимо всего прочего, мы также можем выделить образы-архетипы (*архе* с греческого – начало, *типос* – образ), т.е. первообразы, устойчивые образы, которые передаются из поколения в поколение. Они проявляются на протяжении веков в произведениях фольклора и художественной литературы. Образы-архетипы представляют собой важную составляющую литературных сюжетов и ситуаций, которые передаются из поколения в поколение от одного писателя к другому.

Тем не менее какой бы ни был перед нами образ, он всегда будет представлять собой единство объективного и субъективного. Объективное содержание художественного образа обозначается полнотой и правдивостью самой жизни, существующей независимо от сознания и воли автора. Данные явления жизни автор проводит через призму своего собственного восприятия перед тем как воплотить их в своём творчестве. Благодаря этому в произведении мы можем зачастую найти авторскую оценку происходящего, которую он выражает прямо или завуалированно.

Так или иначе, создание образа предоставляет для писателя массу проблем, особенно если речь идёт о создании персонажа. Портрет любого персонажа, даже самого эпизодического, должен включать в себя различные характеристики, как внешние, так и внутренние. Исходя из этого, одной из главных задач литературоведов является изучение системы средств художественной выразительности, которые используются для более точного выражения содержания художественного произведения.

1.3. Языковые средства выразительности как основополагающие аспекты создания персонажа художественного произведения

Широко известно, что создание литературного персонажа является сложной задачей для писателя. Литературный персонаж представляет собой действующее лицо произведения, и данное понятие во многом относится именно к прозаическим жанрам, так как, например, в лирических жанрах в данном аспекте гораздо чаще используется термин «лирический герой».

Обратившись к литературной энциклопедии терминов и понятий Николукина А. В., мы можем сказать, что литературный персонаж или, иными словами, литературный герой – «это действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей» (Николукин, 2001: 176). Каждый литературный персонаж имеет свою роль в произведении и с учетом данного аспекта персонажей можно поделить на три группы: главных (герои первого плана), побочных (второго плана) и эпизодических. Эпизодические же герои также могут быть разделены на поступающих (активных) и пассивных. Это также зависит от их участия в развитии событий произведения.

Понятие персонажа (героя, действующего лица) – важнейшее при анализе эпических и драматических произведений, где именно персонажи, образующие определенную систему и сюжет, составляют основу предметного мира (Чернец, 1999: 165).

С одной стороны, литературный персонаж представляет собой обобщение, с другой стороны, он является конкретной личностью. Не стоит забывать, что основу для любого сюжета автор черпает из реальности. Не важно какого жанра произведение. Даже если это фантастика, невозможно всё

выдумать самостоятельно до мелочей. Это же относится и к созданию персонажа. Персонаж может полностью представлять собой прототип реально существующего человека. Так, например, Наташа Ростова, героиня романа Л. В. Толстого «Война и мир», во многом является прототипом его супруги Софьи Андреевны Толстой. А другие герои романа Николай Ростов и княжна Марья – это родители писателя. В русской литературе можно найти массу примеров и других писателей, которые любили рисовать своих героев с реально существующих людей. Так, прототипом Настасьи Филипповны из романа Ф. М. Достоевского «Идиот» стала возлюбленная Достоевского Аполлинария Сулова. Исследователи творчества Достоевского также находят черты Суловой и в других «роковых» героинях его романов. К ним относятся образы Катерины и Грушеньки из романа «Братья Карамазовы», Полины из романа «Игрок» и Катерины Ахмаковой из «Подростка». Тем не менее образы зачастую могут быть и собирательными. Как было сказано ранее, писатель не может ничего от и до выдумать сам. Всё, что происходит в его воображении и ложится на бумагу, является следствием жизненного опыта и переживаний.

Говоря о литературном персонаже, важно отметить, что он, как и любой живой человек, свободно движется в мире художественного произведения и органично входит в него. В связи с этим, можно сказать, что в создании образа персонажа играют свою роль не только его характер, мысли и чувства, но и аспекты, заставляющие читателя увидеть персонажа, услышать его, заинтересоваться окружающей его обстановкой, а также его судьбой и дальнейшим ходом событий.

Важной частью создания персонажа является его портрет. Портрет может быть как внешним, так и внутренним. Говоря о внутреннем портрете персонажа, мы можем сказать, что он основан на воссоздании психологического состояния

героя, его переживаниях и чувствах. Здесь имеют место действия героя, обозначение его поведенческих черт, через которые раскрывается его характер и его отношение к миру.

Внешний портрет представляет собой описание наружности персонажа: лица, фигуры и одежды. С ним также тесно связано изображение его поведения, мимики, походки, жестов, манеры держать себя. Но портретное описание персонажа может и отсутствовать. В таком случае, как отмечает исследователь Л.А. Юркин, представление о персонаже читатель получает из описания его мыслей, чувств, поступков и речевой характеристики. Однако в тех произведениях, где портрет всё-таки присутствует, он может стать одним из главных способов создания литературного образа (Юркин, 2000: 290).

Портрет персонажа может многое сказать о его возрасте, социальном положении, привычках, чертах характера и т.д. Юркин Л. А. разделяет портрет персонажа на три основных аспекта. В них входят: природные черты. Далее – черты, которые характеризуют персонажа как социальное явление. Здесь можно отметить то, как, например, персонаж носит одежду, как он держится в обществе и т.д. И к третьей группе исследователь относит выражение лица, свидетельствующее о переживаемых чувствах (Юркин, 2000: 296).

С помощью использования художественного портрета в качестве средства создания художественного образа, писатель преследует свою определенную цель. Это приводит к тому, что в тексте произведения каждое конкретное портретное описание персонажа приобретает свою определённую функцию. Так, например, оценочная функция ведёт читателя к пониманию характера персонажа и способствует раскрытию идейно - художественного содержания произведения. А эстетическая функция, в свою очередь, помогает выразить связь содержания и формы, без которой не может быть создан художественный

образ. Тем не менее в чистом виде эстетическая функция не существует. Её создание заключается в совокупности прочих функций.

Исходя из вышесказанного, мы можем добавить, что внешнее описание персонажа является значительным способом раскрытия его психологических особенностей в том числе, что приводит к более глубокому пониманию замысла всего произведения.

При создании портрета персонажа писатель уделяет большое внимание тому, в какой форме он должен преподнести образ персонажа читателю. Образ в таком случае должен быть достаточно выразительным, чтобы запечатлеться в памяти читателя и не сливаться с массой других подобных персонажей. В связи с этим важно указать на то, что с восприятием художественного образа неразрывную связь имеют лексические, стилистические и фонетические средства художественной выразительности, к которым прибегает автор при создании своего произведения.

К основным стилистическим средствам, которые помогают создать неповторимый словесный художественный портрет героя, относятся эпитеты, сравнения и метафоры.

По определению толкового словаря Ушакова Д. В. эпитет – «это одно из изобразительных поэтических средств – определение, прилагаемое к названию предмета для большей образности. В более узком значении эпитет – это слово, которым характеризуют кого-либо или что-либо» (Ушаков, 2014: 788).

С помощью эпитетов автор выражает своё отношение к изображаемому предмету. Это характеризуется тем, что эпитеты отличаются наличием эмоциональных и экспрессивных свойств. Сравнение же, в свою очередь, отличается сопоставлением или противопоставлением двух или нескольких явлений. 1) Например, “He could not see, *but* his ears were wide open to every

sound” («Он был слеп, *но* хорошо слышал») (London, 1975: 105); 2) “First one head was hacked off, and then another; in this case it was not true that two heads were better *than* one” («Сначала отрубили одну голову, потом другую; для этого случая поговорка «*одна голова хорошо, а две лучше*» совсем не была подходящая») (Chesterton, 2010: 99). При этом сопоставляемые явления сохраняют в сознании читателя свою самостоятельность и не сливаются в одно впечатление. С помощью сравнения автор передаёт образ, и с помощью этого читатель может уловить частичку авторского замысла. А метафора, в свою очередь, помогает создать целостную картину, в которую включены признаки разных предметов и явлений.

Таким образом, мы можем прийти к выводу, что за счёт взаимодействия друг с другом стилистические средства приобретают экспрессивность. В связи с этим метафора, сравнение и эпитет часто представлены вместе в рамках изображения словесного портрета. Они выступают в определённом единстве, потому что их природа близка. Так, эпитет и сравнение могут иметь метафорические черты, а метафора, в свою очередь, может обозначаться как скрытое сравнение.

1.4. Существующие классификации основных языковых средств выразительности

При создании произведения автор ставит перед собой задачу не только рассказать о каких-либо событиях, но и заставить читателя переживать данные события, проходить через судьбы героев и т.д. Данный аспект произведения тесно связан с целью эмоционального воздействия на читателя, и именно с этой целью автор в полной мере использует средства языковой выразительности.

Изучая данное понятие следует также разграничивать его с тем, что такое «языковое средство» в принципе. К языковым средствам относятся средства разных уровней языка: фонетические – звуки; морфемные – части слова (приставки, корни, суффиксы, окончания); морфологические (части речи); лексические и фразеологические, а также синтаксические. Набор языковых средств зависит от типовой ситуации общения, в которой возникает текст того или иного функционального стиля. Кроме того, языковые средства группируются вокруг той или иной стилевой черты. Это значит, что их употребление зависит от стилевой структуры текста (Жеребило: <https://rus-lingvistics-dict.slovaronline.com/>). А к языковым средствам выразительности относят единицы, которые автор использует для яркой передачи своих мыслей, составления красочного описания происходящих в произведении событий, описания персонажа и т.д. Подобные средства очень ярко представлены в мировой литературе. Синонимом понятия о языковых средствах выразительности является троп.

Одним из самых распространённых тропов является повтор, который основан на повторении однородных явлений. Если он встречается на уровне внешней организации текста, то это приводит к возникновению кольцевой композиции («Господин из Сан-Франциско», Бунин И. А.) Повтор часто представлен на уровне внешней композиции. Например, в пьесе «Гроза» Островского идея грозы звучит постоянно, как некая угроза, несущая особый символический смысл.

Повтор одного и того же слова в начале произведения носит название «анафора», в конце – «эпифора». В стихотворении Симонова «Жди меня» данные средства используются для усиления томительных ожиданий.

Одна и та же строчка, синтаксически отделённая от предыдущих строк –

это рефрен. Так, в стихотворении Некрасова «Нравственный человек» каждая строфа завершается фразой 3) «я никому не сделал в жизни зла» (Некрасов: <https://ilibrary.ru/text/1107/p.1/index.html>)

Ещё один вид повтора – ассонанс и аллитерация. К ассонансу относится повтор гласных, а к аллитерации – согласных (4) «Буря мглою небо кроет»; 5) «Люблю грозу в начале мая»).

Исходя из вышесказанного, мы можем сказать, что повтор является очень распространённым явлением произведения.

Ещё одним распространённым приёмом является антитеза, которая основана на противопоставлении и контрасте противоположных явлений, образов на уровне как внешней, так и внутренней организации текста. Например, рассказ Льва Николаевича Толстого «После бала» состоит из двух контрастных частей. Условно говоря, сначала действие разворачивается на балу, а затем – после. В данном случае антитеза становится принципом композиции произведения. Этот композиционный приём, положенный в основу всего рассказа, вырастает до уровня принципа композиции, и автору удаётся с помощью антитезы создать эффект конфликта.

Следующий приём – приём усиления, который близок к повтору и основан на подборе однородных образов и деталей, используемых для усиления впечатления. Так, в произведении «Мёртвые души» Николай Васильевич Гоголь подбирает однородные детали. Например, неряшливость Плюшкина характеризуется всем его внешним видом и убранством в доме. В том числе то, как он обращается со своими крепостными, свидетельствует о его скупости.

Метафора – также является важным видом тропа, который представляет собой скрытое образное сравнение, уподобление одного предмета, явления другому (напр. чаша бытия), а также вообще образное сравнение в разных видах

искусств. Например, б) *щёки горят*. Здесь в переносном значении используется слово *горят*. Имеется в виду, что щёки как будто горят. В данном случае мы видим пример скрытого сравнения (Ожегов, Шведова, 2006: 353).

Метафора также может быть развёрнутой. С помощью неё часто создаётся так называемый развёрнутый образ, и в этом случае в переносном значении используется не одно слово, а уже несколько слов.

В заключении, мы можем добавить, что языковые средства выразительности помогают не только придать яркость, красочность, лексическую и эмоциональную выразительность произведению, но и грамотно оформить его.

Выводы по I главе

Рассмотрев основные подходы к изучению жанра антиутопии и дав ему определение, мы выявили механизмы создания описываемого понятия и языковые средства его репрезентации.

Также, для более цельного обозначения того, что представляет собой данный жанр, мы сравнили его с утопией и выявили аспекты их противопоставления. В том числе мы привели примеры антиутопических произведений и обозначили, как строится художественный мир данных произведений.

Помимо всего прочего, мы обозначили связь антиутопии с научной фантастикой. Также здесь необходимо отметить, что научная фантастика, как правило, обозначает действие, происходящее в будущем. Причём в отдалённом

будущем, что роднит данный жанр с футурологией. Связь антиутопии проявляется в данном случае в том, что действие произведений данного жанра также происходит в будущем. Например, роман "1984" Джордж Орвелл написал в 1948 году. Т.е. само название романа - это скрытая отсылка к дате его создания (две последние цифры меняются местами). Для Оруэлла в то время 1984-й год являлся далёким будущим. Также в своём романе автор обозначил предположительное развитие картины нашего мира в 40-50-е года 21-го века. Картину будущего авторы антиутопических произведений, как правило, рисуют, исходя из событий, происходящих в настоящем.

Далее в первой главе были обозначены аспекты воплощения художественных образов в прозаических произведениях и отмечена их особая функция, которая имеет свою значимость при создании художественного мира произведения.

Отталкиваясь от аспектов воплощения художественных образов произведения, мы обозначили способ репрезентации языковых средств выразительности, используемых для создания персонажей художественного произведения. Таким образом, мы пришли к выводу, что наиболее используемыми из них являются сравнения, метафоры и эпитеты.

ГЛАВА II. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ КАК ОПРЕДЕЛЯЮЩИЕ ЧЕРТЫ ПРОИЗВЕДЕНИЯ РЭЯ БРЭДБЕРИ «451 ГРАДУС ПО ФАРЕНГЕЙТУ»

2.1. Художественные образы произведения

Рэй Брэдбери определяет фантастику как окружающую нас реальность, доведённую до абсурда (Шлионская: http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part4/). Нетрудно догадаться, что слова автора в полной степени правдивы, потому что реальность, изображённая им в романе, действительно похожа на абсурд. Всё это объясняется тем, что в данной реальности не ценится ничего: ни дружба, ни любовь, ни взаимовыручка между людьми. Развитие науки вызвало стремительный рост технологий, что повлияло на социальные процессы, а также коренным образом изменило мышление людей. Технический прогресс значительно облегчил жизнь человека, вместе с тем практически атрофировав у него инстинкт самосохранения. Зато развились стадные инстинкты, именно они и помогают людям выжить в новом обществе, становящемся не только технократическим, но и тоталитарным. И прежде всего это сказывается на духовных сторонах жизни человека. Происходит отчуждение от культуры и естественной среды, так как соприкосновение с ними может пробудить в людях беспокойство, отрицательные эмоции. Поэтому нормой поведения становится потребительское существование, при котором единственную пищу для ума дают развлечения, реальность заменена примитивными телеиллюзиями (Шлионская: http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part4/).

Рассматриваемый нами роман Рэя Бредбери наполнен различными образами, главным из которых является образ книги. Любовь к книгам самого писателя позволила ему создать этот роман о книгах, заполненный не только цитатами из Библии, многих литературных произведений, разговорами о книгах, но и самим видом книг, их описанием (Щербитко: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-i-obraz-knigi-v-romane-r-bredberi-451-po-farengeytu>). Мы встречаемся с образом книги с первых же страниц произведения. В романе важно не только отношение к книжной культуре, содержание книги, особое значение имеет и книга как вещественный предмет, форма выражения, которую автор передаёт словами одного из главных героев - Фабера: б) “...books smell like nutmeg or some spice from a foreign land” (*«...книги пахнут мускатным орехом или еще какими-то пряностями из далеких заморских стран»*) (Бредбери, 2017: 240).

Именно через книги главный герой произведения, Гай Монтэг, находит путь к своему новому «Я». Ведь вначале он представляет собой типичного человека массового общества. Он точно выполняет предписания, не задумываясь о причинах и последствиях. Он не способен чувствовать, почти не способен мыслить. Но часть сознания Монтэга не удовлетворена работой и жизнью в подобном обществе преследования и потребления и своей ролью.

В начале произведения Гай Монтэг – пожарник, но только пожарники в обществе, изображённом Рэем Бредбери, не тушат, а, наоборот, разжигают огонь. Их работа – сжигать книги, которые якобы действуют разрушительно на сознание человека. Разумеется, ведь в них слишком много информации, которая необходима для человека мыслящего, человека, имеющего своё собственное мнение. А чем меньше человек думает и анализирует происходящие события и чем больше человек предаётся праздному образу жизни, заботясь только о

своём собственном удовольствии, тем легче таким человеком управлять. Но главный герой, в свою очередь, не согласен с текущим ходом событием, что толкает его на преступление. Почти неосознанно он крадет на пожаре книги и пробует их читать. Однако его ум долгое время отказывается воспринимать прочитанную информацию, ведь он не знаком с традициями постижения текста. Учителем Монтэга становится профессор Фабер, та самая семиотическая личность, которая, как считал Ю. М. Лотман, нужна для появления новой семиотической личности, которая хранит в памяти некоторые предшествующие сообщения (Лотман, 1992). Ведь жизнь книги как одной из сторон круга коммуникации связана с носителем традиции, памяти, знаний.

Сам Гай Монтэг воплощает в себе образ типичного пожарника. Автор даёт ему следующую характеристику: 7) “Had he ever seen a fireman that didn't have black hair, black brows, a fiery face, and a blue-steel shaved but unshaved look? Were all firemen picked then for their looks as well as their proclivities? The colour of cinders and ash about them, and the continual smell of burning from their pipes” (*«Видел ли он когда-нибудь пожарного, у которого не было бы чёрных волос, чёрных бровей, огненного лица и выбритых до стальной синевы щёк, создающих тем не менее впечатление небритости? Неужели пожарных отбирают не только по склонности, но и по внешним данным? Во всём их облике – оттенки тлеющих углей и пепла, и вечный запах гари, исходящий из трубок»*) (Брэдбери, 2017: 96-98). Таким образом, автор даёт нам понять, что все пожарники похожи друг на друга и все они – отражение Монтэга. Но если в начале произведения Монтэг такой же, как и все, то впоследствии он встаёт на истинный путь и осознаёт суть вещей.

Ещё одним немаловажным образом романа является образ типичного представителя потребительского общества, чьи характеристики присущи жене

Гая Монтэга – Милдред. Данный персонаж представляет собой человека, заботящегося исключительно о собственном комфорте. Автор описывает её как холодную и пустую (Брэдбери, 2017: 32). Милдред живёт в мире телеиллюзий, разговаривая со «стенами». Так она называет три огромных телеэкрана, повешенных на стенах её гостиной и мечтает о так называемой четвёртой «стене». Мир телекартинок заменяет ей мир реальный. Персонажей из теленовелл она воспринимает, как своих родных людей. Она разговаривает с ними. А по ночам, когда «стены» умолкают, она вставляет в уши наушники. В романе автор называет их «ракушками» (*seashells*). Таким образом, не называя предмет прямо, автор даёт нам скрытый намёк на предполагаемый технический прогресс. Прочие отсылки автора к техническому прогрессу также несут негативный характер.

Другим ярким образом в романе становится образ людей-книг. Люди-книги - это людское сообщество, чье предназначение - сохранить знания. Образ людей-книг в романе предстает как полная оппозиция образу представителей большинства - пожарных. Ведь, как говорит предводитель людей-книг – Грэнджер: 8) “We read the books and burnt them, afraid they’d be found. <...> Better to keep it in the old head, where no one can see it or suspect it. We are all bits and pieces of history and literature and international law” (*«Мы тоже сжигатели книг. <...> Лучше все хранить в голове, где никто ничего не увидит, ничего не заподозрит. Все мы - обрывки и кусочки истории, литературы, международного права»*) (Брэдбери, 2017: 464). Книги реализуются наиболее полно в самих людях. Благодаря мыслям, заключенным в книгах, люди-книги надеются помочь человечеству прервать историческую традицию, по которой одно поколение печатает, а другое – сжигает. Грэнджер говорит о том, что если с ним или с его товарищами что-нибудь случится, то тогда знание умрёт и,

возможно, навсегда. Но он не теряет надежду и верит, что им ещё, вероятно, удастся передать эти знания своим потомкам. Грэнджер называет людей-книг нелепым меньшинством, вопиющим в пустыне (Брэдбери, 2017: 466).

Но в романе присутствует и традиционный образ книги - книги бумажной, которую уничтожает огнем само человечество. Хотя в то же время писатель указывает на сакральную связь человека и книги, особенно важную в эпоху информационной агрессии и новых технологий тем, что книгу можно победить силой разума. Оппозиционная культура человеческого духа и мысли, символом которых являются книги, противопоставлена стенам в виде телевизионных экранов, которые являются частью массовой культуры. Поэтому книга в романе - это камень преткновения и выбора. Отношением к книгам проверяется то, к какому «лагерю» принадлежат герои романа - к мыслящему меньшинству или бездуховному большинству (Щербитко: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-i-obraz-knigi-v-romane-r-bredberi-451-po-farengeytu>).

Ещё одним лидирующим образом в романе является образ огня. Именно в первой части произведения — «Очаг и саламандра» — ключевая роль принадлежит образу пламени, раскрывающемуся через данные символы. Саламандра – животное, которое, согласно средневековым поверьям, может жить в огне и питаться им. В данном произведении саламандра является эмблемой работы пожарных. Ей, как воплощению деструктивной силы, противопоставлен домашний очаг — символ душевного тепла, уюта и спокойствия.

Не случайно именно в этой главе главный герой романа, Гай Монтэг, встречает Клариссу. Ее выразительное лицо и искренность контрастируют с застывшими чертами лица жены Монтэга Милдред, а освещенная теплым светом веранда дома, где беседует семья Клариссы, — с темнотой и холодом его

собственной спальни.

С образом очага тесно связан и образ свечи, который также не поддается однозначной трактовке. Во-первых, свеча как естественный источник света противопоставлена искусственному свету электрических огней реклам и телевизионных стен. Во-вторых, пламя свечи ассоциируется в сознании героя с огнем любви (лицо Клариссы кажется Монтэгу освещенным свечой). Наконец, пламя свечи уподобляется вере и верности своим принципам.

Также образ огня в произведении имеет положительную трактовку в последней главе, где Монтэг встречается с Грэнджером и его товарищами, сидящими у костра. Огонь в данном моменте повествования описывается следующим образом: 9) “It was not burning; it was warming!” («Он ничего не жёг. Он согревал!») (Брэдбери, 2017: 444). Так, автор подводит черту, что огонь может иметь не только деструктивную силу.

Помимо образов, перечисленных выше, мы также можем отметить образы-символы «механизации» человечества. Первый — это механический пёс, предназначенный для вылавливания «преступников», выбивающихся из системы. Второй — модернизированное телевидение. Механический пёс представляет собой ужасное создание, состоящее из медной проволоки, аккумуляторов и электрической энергии. Он олицетворяет тотальность репрессии, он напоминает о каре за несогласие с обществом, за попытку выбиться из колеи. Монтэг называет данное создание вечно мёртвым, вечно живым зверем (10) “*the dead beast, the living beast*”) (Брэдбери, 2017: 70). Телевизорная стена — символ людского безразличия, атрофии души и интеллекта человека будущего. Но и такой человек с атрофированной духовностью не может быть счастлив в этом мире. Жена Гая Монтэга Милдред, казалось бы, превратившаяся в зомби, вставив в уши радиомикрофоны

(которые, как мы указывали ранее, автор часто именуется «ракушками») и целый день общаясь только с призрачными персонажами телеспектаклей, гомонящими на стенах-телеэкранах в гостиной, пытается покончить жизнь самоубийством, приняв снотворное. Милдред удаётся спасти, однако у неё не остаётся никакого воспоминания об этом случае. Она продолжает жить, как машина, и по той же механической инерции выдаёт полиции своего мужа, узнав, что он прячет у себя запрещённые книги (Шлионская: http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part4/).

Немаловажную роль в романе играет образ живой природы, а именно образ реки. С ним мы встречаемся в том моменте, когда Монтэгу после долгой погони удаётся выбраться за черту города. Монтэг ныряет в реку, которая уносит его далеко. И ему уже всё равно куда. После многих лет, прожитых на земле, и немногих минут, проведённых на этой реке, он понял наконец, почему никогда больше не должен жечь (Брэдбери, 2017: 204). Река мягко качает его на своих волнах, и мысли проносятся в его голове. Монтэг вспоминает прошлое, какой была его жизнь, каким он был раньше. В это мгновение Монтэг понимает суть вещей: 11) “The sun burned every day. It burned Time. The world rushed in a circle and turned on its axis and time was busy burning years and the people anyway, without any help from him. So if he burnt things with the firemen, and the sun burnt Time, that meant that everything burned!” (*«Солнце горит каждый день. Оно сжигает Время. Вселенная несётся по кругу и вращается вокруг своей оси; Время сжигает годы и людей, сжигает само, без помощи Монтэга. А если он, Монтэг, вместе с другими пожарниками будет сжигать то, что создано людьми, а солнце будет сжигать Время, то не останется ничего. Всё сгорит»*) (Брэдбери, 2017: 428). Монтэг понял, что кто-то должен остановиться. Солнце остановиться не может. Значит, остановиться должен он сам. Где-то вновь

должен начаться процесс сбережения ценностей, кто-то должен снова собрать и сберечь то, что создано человеком, сберечь его в книгах, в граммофонных пластинках, в головах людей, уберечь любой ценой от моли, плесени, ржавчины, тлена и людей со спичками (Брэдбери, 2017: 429).

В конце книги мы видим слова из «Апокалипсиса» Иоанна Богослова: 12) «...И по ту и по другую стороны реки, древо жизни, двенадцать раз приносящее плоды, дающее на каждый месяц плод свой; и листья дерева – для исцеления народов» (цит. по: Брэдбери, 2017: 509). С помощью данных слов автор подводит нас к основной идее своего романа. Их смысл метафоричен. Здесь имеется в виду, что спасение дано каждому человеку, но не каждый воспользуется им. Поэтому и останутся люди на разных берегах реки. А река символизирует жизнь вечную. Кто-то перейдёт реку, а кто-то нет. Гай Монтэг и его спутники уже сделали это, и надежда на новое будущее стоит теперь только за ними.

Разобрав ключевые образы рассматриваемого нами произведения, мы перейдём к средствам языковой выразительности, которые используются для их репрезентации.

2.2. Языковые средства выразительности и их функция в романе «451 градус по Фаренгейту»

Главное произведение Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» содержит в себе множество средств языковой выразительности, которые помогают ему в создании образов, а также в выражении идеи своего литературного творения. Далее в нашей работе мы разберём те из них, которые

встречаются в произведении наиболее часто и играют существенную роль.

2.2.1 Метафора

Одно из основных средств, встречающихся нам на протяжении всего романа, - это метафора. По определению Д.Н. Ушакова метафора – «это троп, оборот в речи, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основе какой-нибудь аналогии, сходства» (Ушаков, 2014: 297). В этом отличие метафоры от сравнения, которое, по определению А. Н. Николукина «представляет собой вид тропа, основанный на уподоблении соотносимых явлений» (Николукин, 2001: 1022). В представленном нам произведении мы встречаем различные виды метафор, большую часть которых занимают метафоры внутреннего мира человека.

Также можно отметить, что метафора является неизбежным спутником автора литературного произведения. Метафорическое слово всегда стоит в контексте, значение которого препятствует возникновению отчетливого представления в ряду первичного значения слова. Вместо подобного представления возникает ощущение некоторой возможности значения; при этом подобная возможность переживается эмоционально, так как не может быть до конца осмыслена (Томашевский, 1999: 54—55). Любая метафора может возникнуть как случайно, так и намеренно и, существуя внутри контекста, она помогает более ярко и полноценно создать художественный образ.

Одна из ключевых метафор рассматриваемого нами романа – это метафора «многослойности», которой автор наделяет девушку по имени Кларисса, которая была одним из важнейших персонажей произведения.

Кларисса относилась к мыслящему меньшинству. Именно поэтому Монтэг сразу же нашёл с ней общий язык, ведь Кларисса показалась ему не такой, как все. Тем не менее в силу своего отличия от большинства людей Кларисса была вынуждена посещать психиатра. О своем общении с ним она рассказывает Монтэгу так: 13) “I don’t know what he thinks of me. He says I’m a regular *onion*! I keep him busy peeling away the layers” (*«Не знаю, что он обо мне думает, но он говорит, что я настоящая луковица. Приходится облупливать слой за слоем»*) (Брэдбери, 2017: 64). Используя метафору «многослойности» и называя Клариссу луковицей, автор говорит о многообразных свойствах личности, словно скрытых друг под другом и неожиданно открывающихся. Тем не менее этот момент заставляет Монтэга лишний раз сказать Клариссе о том, что она особенная. Но так или иначе, Клариссе было суждено погибнуть. Её сбила машина, после чего её семья, также отличавшаяся от других семей, была вынуждена переехать жить в другое место, после чего в произведении дальнейших упоминаний о данных персонажах практически не было. Таким образом, смерть Клариссы стала показателем того, что неудобные обществу представители рано или поздно исчезают и, разумеется, их исчезновение не случайно.

Семья Клариссы также отличалась от остальных людей главным образом благодаря тому, что в её семье царил атмосфера любви и взаимопонимания. Данные качества считаются давно потерянными для общества, описываемого автором. В семье Клариссы люди общались между собой, что уже отличало их от остальных людей, которые совсем перестали общаться и интересоваться жизнью друг друга. По отношению к разговорам в семье Клариссы автор использует такую метафору, как 14) *hypnotic web* – гипнотическая/завораживающая паутина. Именно подобным образом

воспринимал это Монтэг, которому были чужды длинные беседы.

Говоря о Милдред, её образ также был наполнен метафорами. Например, когда Монтэг думал о том, что если бы она умерла, он бы даже не заплакал, в его воображении всплывали такие фразы, как 15) *a street face*, 16) *a newspaper image*. Т.е. для Монтэга его жена – абсолютно чужой человек. Здесь же и вновь возникает образ стены, но только стены буквальной, а не одной из тех, которая украшает их гостиную. Герой отмечает, что персонажи из теленовелл стали для его жены роднее, чем он сам. Тем не менее он не до конца утратил свою любовь к ней, ведь Милдред представляется ему не только лицом в толпе или газетной фотографией, но и маленькой девочкой, затерявшейся в лесу, которая не может найти выход. Данная метафора указывает нам на то, что Милдред затерялась в мире телеиллюзий, и это изолировало её от мира реального (Брэдбери, 2017: 132-134).

Возвращаясь к образу книги и анализируя то, как к книгам относилось бездумное большинство, можно отметить такую метафору, как 17) *loaded gun* (Брэдбери, 2017: 174). Именно брандмейстер Битти называет книгу заряженным оружием, и это не случайно. Сам Битти является начитанным и начинённым цитатами человеком, что позволяет ему найти ответ на любой вопрос и поставить оппонента в замешательство. Но несмотря на весь свой читательский опыт, Битти убеждён, что книги губительны для общества. Он предлагает отказаться от знаний, заключённых в них, и жить ради удовольствия. Это он называет счастьем: 18) “Don’t let the torrent of melancholy and drear philosophy drown the world” («Не позволяй потоку меланхолии и мрачной философии затопить наш мир») (Брэдбери, 2017: 186). Когда Битти говорит о книгах, он сравнивает страницы книг с крыльями бабочки: 19) “Light the first page, light the second page. Each becomes a black butterfly” («Зажигаем первую страницу,

зажигаем вторую страницу. Каждая становится чёрной бабочкой») (Брэдбери, 2017: 224).

Пожарники в романе характеризуются выражением *fire-eaters* (пожиратели огня). Огонь – их главное оружие. Но только если раньше пожарники должны были тушить огонь, то теперь в их обязанности входит нечто диаметрально противоположное (Брэдбери, 2017: 266). Также в самом начале произведения образ пожарника уподобляется образу дирижёра: 20) “...his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning...” («...и руки кажутся руками поразительного дирижёра, управляющего сразу всеми симфониями возжигания и испепеления...») (Брэдбери, 2017: 4). В буквальном смысле дирижёр – это человек, руководящий оркестром, от которого зависит гармоничность симфонии. Данное сравнение пожарника с дирижёром связано с тем, что от рук пожарника зависит судьба книг. Книги же безжалостно сжигаются для того, чтобы низвергнуть историю и оставить после неё только руины.

Говоря вновь об образе людей-книг, мы можем отметить, что в самом образе и скрыта ещё одна метафора. Люди, начинённые знаниями, сравниваются с книгами. Одним из ключевых представителей подобного меньшинства становится Фабер. После знакомства с Фабером и желанием встать на истинный путь Монтэг говорит следующее: 21) “We would be Montag-plus-Faber, fire plus water” («Мы будем Монтэг плюс Фабер, огонь плюс вода») (Брэдбери, 2017: 310). Монтэг не зря сравнивает себя с огнём, ведь он пожарник. А Фабера он сравнивает с противоположной стихией – с водой.

Нельзя не отметить, что очень часто метафора в романе используется для описания сознания (Баранов, 2003). Например, сознание Монтэга уподобляется камню, по которому бьют молотами и вздымают пыль. Такое действие

оказывает на Монтэга разговор с начиненным цитатами брандмейстером Битти, который нагромождением противоречащих друг другу понятий пытается убедить его, что в литературе мало толку.

Помимо этого, сознание может сотрясаться, как будто от природных катаклизмов. Такое происходит, когда Монтэг вынужден сжигать свой собственный дом вместе с обнаруженными там книгами (Баранов, 2003).

Кроме базовых метафор, повторяющихся на протяжении романа, внутренний мир описывается и эпизодическими метафорами. Например, сознание часто уподобляется сосуду, который можно наполнить.

Рэй Брэдбери в метафорах, как правило, делает акцент не на сознании в целом как уровне, где синтезируются все конкретные психические процессы, а на происходящих в нем процессах. Поэтому фокусами его метафор часто являются не существительные, а глаголы: 22) to wear (his happiness), 23) to whirl (man's mind) around, 24) to shake and fall and shiver (inside him), 25) to well over и др. Это можно выделить как характерную черту авторского стиля.

Сознание главного героя, который постоянно мечется между выбором, характеризуется различными антонимичными метафорами. Например, когда Монтэг собирается прочитать запретные стихи Милдред и её подругам, его бросает то в жар, то в холод (Брэдбери, 2017: 294).

Подводя итог, можно отметить, что такое средство художественной выразительности, как метафора, часто встречается в романе и затрагивает важнейшие эпизоды. Каждая метафора помогает автору полноценно создать картину своего произведения. С помощью метафор Рэй Брэдбери также зачастую описывает внутреннее, психическое состояние своих героев. Как известно, без метафор в таких описаниях сложно обойтись.

2.2.2. Сравнение

Ещё одно важное художественное средство, используемое автором в процессе повествования, – это сравнение. Например, пытаясь понять, чем же Кларисса так отличается от окружающих его людей, Монтэг говорит: 26) “For how many people did you know that refracted your own light to you? People were more often blazing away until they whiffed out” (*«Многих ли ты ещё знаешь, кто мог бы отражать твой внутренний свет? Люди больше похожи на факелы, которые полыхают во всю мочь, пока их не потушат»*) (Брэдбери, 2017: 28). Автор использует глагол «refract» (*отражать, преломлять*) для описания внутреннего мира Клариссы. Здесь имеется в виду её внутренний свет.

Необычайная способность Клариссы к сопереживанию - вот что выделяет ее среди прочих сограждан, в большинстве своем равнодушных.

Отличие Клариссы от других людей было тесно связано с её семьёй, т.к. она жила в атмосфере любви и радости, вследствие чего автор сравнивает жизнерадостную атмосферу дома Клариссы с другими домами, которые были мрачными и серыми: 27) “...the house that was so brightly lit this late at night while all the other houses were kept to themselves in darkness” (*«...дом, сиявший в этот поздний час всеми огнями, тогда как прочие дома вокруг были безмолвны и темны»*) (Брэдбери, 2017: 46).

Ещё одним отличающимся персонажем является профессор Фабер, который ещё успел застать эпоху, когда печатные издания не были под запретом. Тем не менее ему пришлось наблюдать, как всё рушится на его глазах, и он ничего не в силах с этим поделать. Так, Фабер сравнивал газеты с мотыльками, умирающими на огне: 28) “I remember the newspapers dying like huge moths” (Брэдбери, 2017: 266).

На протяжении всего романа фоном идёт информация о войне, которая должна вот-вот разразиться, и займёт она не более 48 часов. В обществе будущего войны короткие, но такие же жестокие и кровопролитные. В кульминационном эпизоде, где Монтэг спасается от полицейского преследования перед нами раскрывается описание ночного неба, что имеет явную отсылку к тому, что скоро начнётся война: 29) “You could feel the war getting ready in the sky that night. The way the clouds moved aside and came back, and the way the stars looked, a million of them were swimming between the clouds, like the enemy discs” (Брэдбери, 2017: 274). Брэдбери сравнивает звёзды с вражескими дисками, которые вот-вот обрушатся на город и сотрут его с лица земли.

Когда на город были посланы вертолёты, автор сравнивал их с клочками бумаги, парящими в небе, настолько их было много: 30) “...helicopters were fluttering like torn bits of paper in the sky” (Брэдбери, 2017: 394). Война стала финалом романа. Она прошла в одно мгновение, но уничтожила всё на своём пути.

Следующее немаловажное средство, используемое автором в романе «451 градус по Фаренгейту», - это эпитет, о котором мы поговорим далее.

2.2.3. Эпитет

Как известно, эпитет – это одно из наиболее часто встречающихся художественных средств, прилагаемое к называнию предмету для создания большей образности (Ушаков, 2014: 788).

Произведение «451 градус по Фаренгейту» включает в себя множество эпитетов, без которых не обходится ни один из рассматриваемых нами образов.

Например, для создания образа книги, Рэй Брэдбери использовал такой эпитет как *pigeon-winged* в предложении 31) “... *the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house*” («книги с голубиными крыльями умирали на крыльце и на газоне перед домом») (Брэдбери, 2017: 6). Так автор описывал, что происходит с книгами во время пожара. Страницы книг сравниваются с крыльями. Очевидно, что крылья – это органы для полёта, которыми обладают большинство птиц. Отсюда выходит, что книга - это не вещь, а живое существо, которое всё чувствует. Не зря автор использует глагол *die* (умирать), что в буквальном смысле свойственно только одушевлённым предметам.

Вновь упоминая об образе Клариссы и говоря о её исключительности, мы можем сказать, что автор характеризует её эпитетом *crazy* (сумасшедший) с отсылкой к тому, что именно подобным образом общество и воспринимает Клариссу (Брэдбери, 2017: 60). Именно поэтому ей и приходится посещать психиатра, как было упомянуто выше, ведь Кларисса любит гулять под дождём, собирать цветы и наблюдать за происходящим вокруг, в то время как подобное поведение находится за пределами так называемой нормы.

2.2.4. Ретроспекция

Такой приём, как ретроспекция, встречается нам в романе трижды. Согласно определению словаря литературоведческих терминов С. П. Белокурова ретроспекция – «это художественный прием, представляющий собой обзор событий прошлого, обращение к прошлому персонажей» (Белокурова, 2007: 43).

Автор использует данный приём для того, чтобы показать воспоминания главного героя о событиях своего прошлого, а именно – о событиях своего

детства: 32) “One time when he was a child, in a power-failure, his mother had found and lit a last candle and there had been a brief hour of rediscovery, of such illumination that space lost its vast dimensions and drew comfortably around them” (*«Когда-то – он был ещё ребёнком – у них в доме отключили свет, и матери удалось отыскать последнюю свечу; она зажгла её, и за этот короткий час совершилось поразительное открытие: пространство потеряло всю свою огромность и уютно сомкнулось вокруг них»*) (Брэдбери, 2017: 18). Данные строки говорят о том, что когда-то огонь имел совсем иное значение в жизни персонажа. Огонь использовался не для того, чтобы сжигать, а для того, чтобы согреть. К тому же, образ свечи в данном случае тесно связан с образом домашнего очага и уюта.

Во втором случае Монтэг вспоминает, что его родственники тоже были пожарными: 33) “Was I given a choice? My grandfather and father were firemen. In my sleep, I ran after them” (*«Разве у меня был выбор? Мой дед и мой отец были пожарными. Я спал и видел, что пойду по их стопам»*) (Брэдбери, 2017: 152). В данном эпизоде Монтэг впервые осознаёт неправильность своих поступков.

В третьем случае герой обращается к прошлому в главе «Сито и песок», название которой имеет прямую связь с событием из его жизни: 34) “Once as a child he had sat upon a yellow dune by the sea in the middle of the blue and hot summer day, trying to fill a sieve with sand. And the faster he poured, the faster it sifted through” (*«Однажды ребёнком, в разгар жаркого летнего дня, он сидел у моря и пытался наполнить сито песком. И чем быстрее он сыпал, тем быстрее песок уходил сквозь сито»*) (Брэдбери, 2017: 228). Данное воспоминание пришло к Монтэгу в момент, когда он впервые в жизни решил начать читать книги, но информация, прочитанная им, не задерживалась в его голове, т.к. на тот момент он не был приучен к чтению и думал, что если читать

быстро и прочитать сразу всё, то, возможно, немного песка всё же останется в сите. Но это было напрасно, вследствие чего Монтэг решил, что заставит себя выучить наизусть каждую строчку, чтобы ни одна фраза не смогла от него ускользнуть.

2.2.5. Антитеза

Ещё один приём, используемый в романе, - антитеза, суть которого заключается в резком противопоставлении, создающее эффект контраста образов (Белокурова, 2007: 5).

Автор использует антитезу в эпизоде, где создаётся резкий контраст между уютной, залитой светом фонарей улицей и холодной, мрачной квартирой Монтэга, которую автор даже сравнивает с мавзолеем (Брэдбери, 2017: 30). Сцена на улице обусловлена встречей с Клариссой, дом Монтэга – с его женой Милдред. Кларисса и Милдред также являются двумя абсолютно разными персонажами, не имеющими ничего общего. И если дом, в котором живёт Кларисса наполнен радостью и любовью, то в доме Монтэга, как правило, стоит холодая атмосфера, по ночам шторы настолько зашторены, что не имеется ни малейшего намёка на свет снаружи.

2.2.6. Лексический повтор

Говоря вновь о Клариссе и о её семье, мы можем упомянуть, что автор использует лексический повтор для описания уютных домашних вечеров, что было так несвойственно другим героям произведения. Родственники Клариссы

прежде всего любили разговаривать друг с другом: 35) “Montag heard the voices talking, talking, talking, giving, talking, weaving, reweaving their hypnotic web” (*«Монтэг слышал голоса – люди говорили, говорили, говорили, что-то передавали друг другу, говорили, такали, распускали и снова ткали свою завораживающую паутину»*) (Брэдбери, 2017: 48). Автор не зря неоднократно использует глагол *talk* для того, чтобы наиболее ярко акцентировать внимание читателя на том, что люди в современном обществе совсем перестали разговаривать друг с другом, перестали интересоваться жизнью друг друга. Все стали холодными и безразличными. Каждый живёт только ради себя и ради своего собственного удовольствия, в то время как в доме Клариссы царит совсем другая атмосфера. В её семье люди разговаривают друг с другом и чем-то делятся. Лексический повтор также помогает автору наиболее ярко выделить важные аспекты произведения и придать более яркую эмоциональную окраску всему тексту в целом.

2.2.7. Олицетворение

Одной из главных особенностей языковых средств выразительности в романе «451 градус по Фаренгейту» является то, что часто одно средство сливается с другим, вследствие чего не всегда удаётся провести чёткую границу между отдельно взятыми тропами. Так, олицетворение часто употребляется вместе с сравнением и эпитетами: 36) “The books leapt and danced like roasted birds, their wings ablaze with red and yellow feathers” (*«Книги прыгали и плясали, как жариваемые живьём птицы, на крыльях которых полыхали красные и жёлтые перья»*) (Брэдбери, 2017: 350). Как мы видим, в данном предложении на неодушевлённое понятие «книга» переносятся свойства одушевлённого

существа с помощью использования глаголов «прыгать» и «плясать», что является олицетворением. В то же время книги сравниваются с птицами, а страницы книг – с перьями птиц, которые, в свою очередь, характеризуются эпитетами «красный» и «жёлтый». Подобная конгломерация тропов используется в романе неоднократно, что позволяет автору более ярко и выразительно описать ключевые образы, одним из которых, как было упомянуто ранее, является образ книги.

2.2.8. Антропоморфизм

Такое средство, как антропоморфизм, имеет много общего с рассмотренным выше олицетворением. И если олицетворение представляет собой перенос свойств любого одушевлённого объекта на неодушевлённый, то суть антропоморфизма состоит в перенесении присущих только человеку свойств на неодушевлённые понятия (Ефремова: <https://gufo.me/dict/efremova/>).

В романе использование антропоморфизма встречается нам четыре раза, и его применение касается следующих образов: образа механического пса, образа реки, модернизированного телевидения и роботов.

Механический пёс – это существо, созданное для вылавливания преступников, в число которых мог войти любой человек, выбившийся из системы. Данное существо находилось на пожарной станции и использовалось для преследования диссидентов в крайних случаях, когда обычные предупреждения не действовали. Автор описывал данное существо следующим образом: 37) “The mechanical hound slept but did not sleep, lived but did not live. It was like a great bee come from some field where the honey is full of poison wildness, of insanity and nightmare” (*«Механический пёс спал и одновременно не спал, жил*

и не жил. Он походил на огромную пчелу, вернувшуюся в улей с какого-то далёкого луга, где мёд вобрал в себя ночные кошмары») (Брэдбери, 2017: 70). Также автор называл это существо вечно мёртвым, вечно живым зверем (*“the dead beast, the living beast”*) (Брэдбери, 2017: 70).

С помощью данного «неживого» персонажа автор опять-таки метафорически описывает всех современных людей, которые тоже превратились в своего рода машины. На сознание современного общества стало очень легко воздействовать. Люди превратились в бесчувственных и бессердечных существ, склонных лишь к потреблению.

Механический пёс был также пущен в действие, когда за Гаем Монтэгом началось полицейское преследование за то, что он убил своего начальника брандмейстера Битти. Здесь автор вновь описывает данное существо эпитетом “dead-alive” - ни живой, ни мёртвый (Брэдбери, 2017: 362).

Ещё одним образом механизации человечества являются роботы, описываемые в романе лишь единожды, не считая механического пса, который, по сути, тоже является роботом: 38) “Montag <...> had visited the bank with robot tellers in attendance” («Монтэг был в банке, где с утра до вечера клиентов обслуживали роботы-кассиры») (Брэдбери, 2017: 276). Данное обстоятельство вновь обусловлено ненужностью человека и функций, присущих от природы только человеку. И если запрет на чтение книг является прямым запретом на получение знаний, то запрет на получение рабочего места объясняется тем, что с техническим прогрессом человек всё больше и больше становится не нужен в этом мире даже в качестве рабочей силы.

Стоит вновь упомянуть, что рассматриваемый нами роман был написан в 1953 году, что в очередной раз свидетельствует о проницательности Рэя Брэдбери и о его способности предсказать ход дальнейших событий, т.к. в

данном исследовании нам уже неоднократно встречались различные аспекты технического прогресса, наличие которых мы имеем сейчас.

Следующий образ, затрагивающий вопрос о механизации человечества, - это модернизированное телевидение, а именно образ так называемых «говорящих» стен, которые так любила жена Монтэга Милдред. Телевизорная стена — символ людского безразличия, атрофии души и интеллекта человека будущего. Но и такой человек с атрофированной духовностью не может быть счастлив в этом мире (Шлионская: http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part4/).

Огромные телеэкраны, висющие у людей в гостиных, автор называет 39) *monstrous big* (чудовищно большими) и противопоставляет их тому, каким телевизором пользовался Фабер. Телевизор Фабера был по его же словам похож на почтовую открытку. Этим автор хотел указать на то, что человеку развитому не нужны красивые картинки, пестрящие во всю стену (Брэдбери, 2017: 402). Автор не случайно называет стены «говорящими», т.к. именно таким образом воспринимала их Милдред. Она разговаривала с персонажами теленовелл, которые, как ей казалось, разговаривали с ней: 40) “No matter when he came in, the wall were always talking to Mildred” («Когда бы он (Монтэг) ни зашёл в гостиную, Милдред всегда вела разговоры с «гостями» на стенах») (Брэдбери, 2017: 132).

В конце романа, когда Монтэгу удаётся оторваться от преследования, мы впервые встречаемся с образом реки, который автор также персонифицирует (Брэдбери, 2017: 422). Как было рассмотрено нами ранее, в момент, когда река уносит Монтэга далеко от города, к нему приходит осознание не только неправильности своих поступков, но и абсурдности того, как устроено общество, в принципе.

2.2.9. Интертекст

Ещё одним значимым средством художественной выразительности являются интертексты. Напомним, что интертекст - это основной вид и способ построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма, состоящий в том, что текст строится из цитат и реминисценций к другим текстам (Энциклопедия культурологии: http://de.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/844/ИНТЕРТЕКСТ).

Однако интертекстуальность в художественной словесности не универсальна хотя бы по одному тому, что реминисценции часто знаменуют активность творческой мысли писателей (Хализев, 2002: 293).

Термином «интертекстуальность» часто обозначает совокупность межтекстовых связей, в состав которых входит не только бессознательная, автоматическая или самодовлеюще игровая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам. Широко понятая интертекстуальность обогащает сферу речевой деятельности и арсенал художественно-речевых средств писателей (Хализев, 2002: 293).

В тексте романа «451 градус по Фаренгейту» содержится 114 интертекстуальных обращений к различным произведениям, а именно, 20 цитат, 42 аллюзии и 52 реминисценции. Поскольку главная тема романа – это свобода познания, ведь пожарные сжигали книги именно для того чтобы не позволить людям развиваться выше уровня человека-потребителя, то без межтекстовых взаимодействий данное произведение представить просто невозможно.

Случаи использования цитат в романе можно разделить на две основные группы. В первую группу войдут интерксты, которые имеют отношение к

антагонисту главного героя, брандмейстеру Битти, который использовал оружие врага для борьбы с ним же, то есть цитировал известные произведения литературы, чтобы доказать их никчемность и даже вред. Один из ключевых диалогов Битти и Монтэга характеризует это:

41) - “<...> ‘Sweet food of sweetly uttered knowledge’, Sir Philip Sidney said. But on the other hand: ‘Words are like leaves and where they most abound, Much fruit of sense beneath is rarely found’. Alexander Pope. What do you think of that?” (*«Сладкоречивой мудрости нам сладостны плоды», - сказал сэр Филип Сидни. Но с другой стороны: «Слова как листья; где обилье слов, там зрелых мыслей не найдёшь плодов». Александр Поуп. Что ты об этом думаешь, Монтэг?»*)

- “I don’t know” (*«Я не знаю»*).

- “Or this? ‘A little learning is a dangerous thing. Drink deep, or taste not the Pierian spring; There shallow draughts intoxicate the brain, and drinking largely sobers us again’. Pope. Same Essay. Where does that put you?” (*«А как вам это? «Опасно мало знать; о том не забывая, кастальскою струёй налей бокал до края. От одного глотка ты опьянеешь разом, но пей до дна и вновь обрящешь разум». Поп, те же «Опыты». И что из этого следует?»*)

Montag bit his lip (*Монтэг прикусил губу*).

- “I’ll tell you”, said Beatty, smiling at his cards. “That made you for a little while a drunkard. Read a few lines and off you go over the cliff. Bang, you’re ready to blow up the world, chop off heads, knock down women and children, destroy authority. I know, I’ve been through it all” (*«Сейчас объясню, - сказал Битти, улыбаясь и глядя в карты. - Вы ведь как раз и опьянели от одного глотка. Прочитали несколько строчек, и голова пошла кругом. Вы уже готовы взорвать вселенную, рубить головы, топтать ногами женщин и детей, ниспровергать авторитеты. Я знаю, я сам прошёл через это»*) (Брэдбери,

2017: 322).

Помимо этого, Битти цитирует слова Джона Донна из стихотворения «Тройной глупец»: 42) “Who are a little wise, the best fools be” (*«И мудрецам порой нетрудно стать глупцами»*) (Брэдбери, 2017: 320). Этим доказывается его противоречивое отношение к книгам. Тем не менее в отличие от Монтэга Битти твёрдо стоит на своём и, как было сказано выше, в силу своей начитанности использует оружие врага для борьбы с ним же. Он цитирует Сэмюэля Джонсона, Уильяма Шекспира, Томаса Декера, Фрэнсиса Бэкона и мн. др. Словами выдающихся деятелей он пытается доказать Монтэгу никчёмность и ненужность получения знаний. Монтэг не согласен с ним, но он не в силах противостоять ему, т.к. у него не находится достаточного количества аргументов. Битти, в свою очередь, говорит о себе: 43) “I’m full of bits and pieces. Most fire captains have to be” (*«Я весь набит разными цитатами, обрывками фраз. Этим отличаются, в большинстве своём, пожарные капитаны»*) (Брэдбери, 2017: 120).

Вторая группа случаев цитирования выражает прямо противоположное отношение к книгам и встречается в речи главного героя Гая Монтэга и старика Фабера, бывшего университетского профессора, вместе с которым они собирались организовать тайное общество борцов за книги. Монтэг цитирует, например, произведение Мэтью Арнольда «Дуврский берег». Фабер, в свою очередь, будучи человеком значительно более начитанным, чем главный герой, насыщает свою речь цитатами из произведений различных других авторов.

Также устами главного героя автор обращается к произведению «Путешествия Гулливера» Джонатана Свифта: 44) “It is computed that eleven thousand persons have at several times suffered death rather than submit to break eggs at the smaller end” (*«Насчитывают до одиннадцати тысяч фанатиков,*

которые пошли на смертную казнь за отказ разбивать яйца с острого конца») (цит. по: Брэдбери, 2017: 206). Данный пример интертекста во многом соотносится со словами брендмейстера Битти: 45) “We must all be alike” («Мы все должны быть одинаковы») (Брэдбери, 2017: 174). Оба примера свидетельствуют о том, что людей в данном обществе всеми силами пытаются уровнять.

К тому же, среди особенностей романа «451 градус по Фаренгейту» можно выделить частое обращение к аллюзиям. Аллюзия как образная (поэтическая) ссылка на прецедентный текст трактуется как способ одновременной активизации двух текстов, способ объединения текстов, вид интертекстуальности. Интертекстуально обогащенная речь обращена к текстам прошлого, а значит к истории, отсюда трактовка аллюзии и иных ретроспективных апелляций как диахронических фигур (Клочкова, 1990: 14). Понимание такой речи невозможно без обращения к прецедентным текстам, которые обеспечивают адекватное видение текста в целом.

Известны следующие две семантические особенности текстовой аллюзии:

1. Возможность не только претекстуального, но и контекстуального, т. е. прямого, поверхностного осмысления. Специалисты говорят о завуалированности аллюзии, непрямом ее характере, вторичности референции.
2. Компрессивность. С этой точки зрения текстовая аллюзия трактуется как номинативная свертка исходного текста или его фрагмента, замещающая его содержание (Кухаренко, 1988: 99).

Рассмотрим первую главу романа. На первых страницах, в сцене знакомства упоминаются имена двух главных героев – Гая Монтэга (Guy Montag) и Клариссы Маклеллан (Clarisse McLellan). Имя Гая Монтэга является

отсылкой к участнику Порохового заговора против английского и шотландского короля Якова I в 1605 году Гаю Фоксу (Guy Fawkes). Ему было поручено зажечь фитиль, который вел к палате лордов в Лондоне. Впоследствии, он стал символом этого события. Монтэг работает пожарником, в романе Брэдбери он - человек, устраивающий пожары, а не тушащий их. Поэтому, этих двух личностей объединяет один мотив – поджог. Кроме того, фамилия «Монтэг» в некоторых изданиях данного произведения переводится с помощью такого приёма, как транслитерация и, следовательно, произносится как «Монтаг». Данное слово имеет немецкое происхождение и переводится как «понедельник», что символизирует начало чего-то нового. Автор использует эту отсылку в качестве намёка на то, что у Монтэга впоследствии будет возможность начать свою жизнь заново. Нам также следует обратить внимание на имя Клариссы, которое имеет латинское происхождение (clarus) и означает «ясный, светлый» (Купреянова, Умнова, 1996: 22). Имя говорит о её характере, то есть, автор использует для характеристики героини прием антономазии.

Помимо всего прочего, в одной из реплик брандмейстера Битти, упоминается Вавилонская башня: 46) “Where’s your common sense? None of those books agree with each other. You’ve been locked up here for years with a regular damned Tower of Bable. Snap out of it! The people in those books never lived. Come on now!” (*«Где ваш здравый смысл? В этих книгах всё противоречит одно другому. Настоящая Вавилонская башня! И вы сидели в ней взаперти целые годы. Бросьте всё это. Выходите на волю. Люди, о которых тут написано, никогда не существовали»*) (Брэдбери, 2017: 114). В Библии Вавилонская башня была построена людьми, говорившими на одном языке. Вскоре Бог прервал строительство башни и создал новые языки для разных людей, из-за чего они перестали понимать друг друга, не могли продолжать

строительство города и башни и рассеялись по всей земле. В книге благодаря этой аллюзии автор описывает отношение общества к книгам. Люди считают, что книги сбивают с толку и противоречат друг другу. У людей нет собственного мнения, их разум контролируется правительством и манипулируется в том направлении, в котором оно захочет.

Экспрессивная функция романа проявляется в ещё одной библейской аллюзии. В метро, на пути к своему другу, Фаберу, Монтэг начинает читать отрывок из Нового Завета, но реклама, которую показывают в вагоне, перебивает его:

47) - “Denham’s Dentifrice” (*Зубная паста «Денгэм»!*..)

“Shut up”, thought Montag. ‘Consider the lilies of the field’ (*«Замолчи», - думал Монтэг. – «Посмотрите на полевые лилии, как они растут...»*)

- “Denham’s Dentifrice” (*Зубная паста «Денгэм»!*)

‘They toil not’ (*«Не трудятся...»*)

- “Denham’s...” (*«Зубная паста...»*)

‘Consider the lilies of the field’ (*«Посмотри на лилии...»*)

- “Dentifrice!” (*«Зубная паста!..»*) (Брэдбери, 2017: 232)

Строки о лилиях перемежаются с рекламой зубной пасты «Денгэм», звучащей в вагоне. Эта параллель символична: автор проводит черту между двумя сферами бытия — материальной и духовной. Люди забыли, что необходимо заботиться о душе, они посвятили себя заботам о хлебе насущном, тогда как всё, что имеет человек, даёт ему Бог.

Большой смысл несет в себе отсылка к легенде об Антее и Геракле из греческой мифологии, которую Фабер упоминает в разговоре с Монтэгом: 48) “Do you know the legend of Hercules and Antaeus, the giant wrestler, whose strength was incredible so long as he stood firmly on the earth. But when he was held, rootless,

in mid-air, by Hercules, he perished easily. If there isn't something in that legend for us today, in this city, in our time, then I am completely insane" (*«Известна ли вам легенда об Антее? Это был великан, обладавший непобедимой силой, пока он прочно стоял на земле. Но когда Геракл оторвал его от земли и поднял в воздух, Антей погиб. То же самое справедливо и для нас, живущих сейчас, вот в этом городе, - или я уж совсем сумасшедший»*) (Брэдбери, 2017: 246). Согласно легенде, Антей был побежден Гераклом, чего ранее не удавалось сделать никому при встрече с ним, поскольку он был великаном. Фабер ссылаясь на легенду, имея ввиду следующее: общество находится под влиянием информации настолько, что это губит его, а знания и интеллект, которые дают людям силы для того, чтобы выжить, всеми способами притупляются. Также Фабер неоднократно упоминает о том, что ненависть к книгам вызвана тем, что они говорят людям правду.

Самая очевидная отсылка имеет место в главе «Сито и песок», где Монтэг читает подругам Милдред поэму “Dover Beach” (*«Дуврский берег»*) Мэттью Арнольда. В поэме Арнольд говорит, о том, что мир благодаря доверию, был в безопасности, а сейчас все окутано ложью: 49) “The Sea of Faith was once, too, at the full, and round earth's shore lay like the folds of a bright girdle furled. But now I only hear its melancholy, long, withdrawing roar...” (*«Доверья океан когда-то полон был и, берег земли обвив, как пояс радужный, в спокойствии лежал. Но нынче слышу я лишь долгий грустный стон да ропщущий отлив...»*) (Брэдбери, 2017: 302). Мир, описанный в стихотворении, имеет сходство с миром произведения Брэдбери.

Подводя итог, можно отметить, что мы рассмотрели основные языковые средства, наиболее часто встречающиеся в романе. Каждое из них помогает автору полноценно создать картину своего произведения. Наиболее часто мы

видим метафоры, и это объяснимо, потому что Рэй Брэдбери зачастую описывает внутреннее, психическое состояние своих героев. Как известно, без метафор в таких описаниях сложно обойтись. Также интертекстуальные отсылки к роману, в особенности аллюзии, используемые в нём, разнообразны и многочисленны. Помимо этого, мы периодически встречаем сравнения, а также антропоморфизмы, к числу которых, помимо электрического пса, относится и река, которая в одном из заключительных моментов книги перенимает на себя свойства человека и описывается автором как символ жизни, благодаря которому у человека всегда есть шанс начать всё с чистого листа.

2.3. Идеальный мир романа «451 градус по Фаренгейту»

Как правило, третьим структурным компонентом содержания литературного произведения наряду с тематикой и проблематикой выделяют идею произведения. Идея представляет собой основную мысль произведения. Она может быть как главной, так и второстепенной. Идея – это своего рода ответ на вопрос, главная обобщающая мысль произведения, выражающаяся в образной форме. В ней заключается сущность отношения писателя к жизни. К тому же, важно отметить, что идея чаще всего заключается за кем-то из героев.

Тем не менее завершающий «этаж» произведения не сводится к идее, а оказывается гораздо сложнее, вследствие чего мы и вводим термин «идейный мир». Помимо идеи, в него входит система авторских оценок, авторский идеал и пафос произведения (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>)

Если тематика — это область отражения реальности, а проблематика — область постановки вопросов, то идейный мир — область художественных решений. Говоря другими словами, идейный мир представляет собой своего

рода «завершение» художественного содержания. Это та сфера, где становится ясным авторское отношение к миру и к отдельным его проявлениям, а также позиция автора. Здесь определяется система ценностей, которая утверждается или отрицается автором (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

Из сказанного ранее в нашей работе, мы можем заключить, что тема свободы познания, а также тема борьбы со злом являются основополагающими в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту». Тема борьбы добра и зла лидирует в данном романе, где приверженцы диктаторского режима есть зло, а, так называемые, инакомыслящие, выступающие за просвещение и независимое существование личности, несут добро. Касательно проблематики произведения, мы можем сказать, что она заключается в размышлениях автора над проблемами будущего, что изначально и стало основой для зарождения романа «451 градус по Фаренгейту» (Скурлатов, 1987: 648). В дальнейшем мы постараемся определить идею данного произведения.

2.3.1. Авторская оценка

Первым и наиболее очевидным проявлением авторской позиции становится система авторских оценок. Любой художественный образ не представляет собой механического копирования, в него вносится активное авторское пристрастно-избирательное отношение к изображенному. Достаточно часто система авторских оценок в литературном произведении понятна без специального анализа (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>). Так, после прочтения романа «451 градус по Фаренгейту», мы можем сказать, что Рэй Брэдбери положительно оценивает характеры Монтэга, Грэнджера, Фабера и Клариссы, в то время как брандмейстер Битти, например, относится к

отрицательным героям произведения. Однако зачастую почти в любом произведении мы все же встречаемся со сложной авторской оценкой того или иного характера, с оценкой, включающей в себя как положительное, так и отрицательное. Это происходит в силу того, что сами характеры неоднозначны, содержат в себе противоположные тенденции, которые невозможно оценить только со знаком плюс или минус (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>). Таким неоднозначным персонажем изначально являлся сам главный герой Монтэг, который в ходе повествования отделился от бездуховного большинства и присоединился к мыслящему меньшинству. Также к таким героям можно отнести и Милдред, которая вначале пыталась вместе с Монтэгом начать читать книги, но в дальнейшем её страх перед неминуемым наказанием победил, и она сдала своего мужа полиции (Скурлатов, 1987: 637).

В целом, характер героя представляет собой сложное единство, которое не поддается механическому разложению, и часто одна и та же его черта в зависимости от обстоятельств, формы проявления и т. д. поворачивается то своей позитивной, то негативной стороной (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

Исходя из вышесказанного, становится очевидным тот факт, что наличие в произведении сложной, неоднозначной трактовки характеров и ситуаций не всегда можно свести к комбинации положительной и отрицательной оценок. Это объясняется тем, что зачастую любой герой произведения, с точки зрения оценки самого автора, останется «неясным», что также соотносится с реальностью и соответствует оценке людей и ситуаций, происходящих в самой действительности (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

2.3.2. Авторский идеал

Основанием для системы авторских оценок служит авторский идеал. Данный аспект являет собой представление писателя о высшей норме человеческих отношений, о человеке, воплощающем мечты автора о том, какой должна быть личность (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

В обществе, которое демонстрирует нам Рэй Брэдбери, таких людей практически нет. Автор рисует мир будущего, наполненный всякого рода техническими чудесами, которые не довели людей до добра, а, наоборот, направили в сторону безнравственности, ликвидации культуры, полного отказа от знаний и в конечном счёте – военной и гуманитарной катастрофы (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

В мире абсолютно одинаковых, полностью зомбированных с помощью «телевизионных стен» человеческих особей, мы встречаемся с главным героем – пожарником Гаем Монтэгом, чья задача – вовсе не спасать людей и их жилища от огня, а, напротив, - сжигать то, что считается главным врагом государства – книги, которые всегда были хранителями опыта, мыслей, культуры, истории человечества. Не зря именно книги представляют опасность для данного немыслящего общества, ведь в книгах накоплен многовековой опыт цивилизации. Именно поэтому книги оказались вредны и не нужны государству, цель которого – оболванивать свой народ. К тому же, вместе с книгами в этом мире вполне можно было сжечь и опасных людей – это не считалось преступлением, а наоборот, поощрялось и оправдывалось интересами государства. Так или иначе, некоторые люди не принимали законы данного изображаемого мира или же, как Гай Монтэг, постепенно меняли свою позицию от отрицательной к положительной (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

Очевидно, что авторским идеалом в данном случае становится не только человек мыслящий, но и человек, способный найти в себе силы перейти со стороны зла на сторону добра, а именно – главный герой романа Гай Монтэг. Осмыслить неправильность происходящего ему помогает Кларисса, которая, вопреки любым запретам, любила книги, природу, звёзды, дождь и в целом всё то, что делает человека человеком. Именно она задаёт Монтэгу такой простой, на первый взгляд, вопрос: 50) “Do you ever read any of the books you burn? (*«А вы хоть раз читали те книги, которые сжигаете?»*) (Брэдбери, 2017: 20). Данный вопрос является самым главным вопросом для людей будущего. Каждому необходимо разобраться в том, кто он есть. Относится ли он к тем, кто чувствует ценность человеческой цивилизации или же к тем, кто ведёт потребительский образ жизни, заботясь только о своём собственном благе и комфорте. Человеку будущего нужно разобраться в том, является ли он приверженцем глупых развлечений, которые подсовывает государственная пропаганда или же, наоборот, ему дорога мудрость книг, изысканно построенные постулаты философии, роскошь интеллектуального общения. Эти вопросы каждый решает для себя сам, зная при этом, что идти против воли системы – значит стать изгоем или вообще расстаться с жизнью (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

Монтэг говорит Клариссе о том, что сжигает книги вот уже 10 лет (Брэдбери, 2017: 18). И впервые после общения с ней он вдруг задумывается обо всём этом. Поначалу он не читает книг, но когда они горят, то представляются ему живыми существами. Ранее в нашей работе было проанализировано, что автор неоднократно сравнивает книги с птицами или с бабочками. Иными словами, с живыми существами, которые всё чувствуют (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

Монтэгу кажется странным, что в семье Клариссы люди разговаривают друг с другом, как это было когда-то давно, и находят в радость. Он же со своей женой Милдред не разговаривает вообще, потому что она его не слушает, а в лучшем случае читает, что он говорит, по губам, т.к. не может оторваться от электронных звуков из «ракушек», как автор часто именуется наушники, или же разговаривает с персонажами телесериалов. Кратковременное общение с Клариссой – это уход Монтэга от полного и беспросветного одиночества, удивительное осознание того, что другой человек может понять тебя, разделить твои мысли, впустить в свой духовный мир, который, оказывается, существует. С помощью таких персонажей, как Кларисса, Фабер, люди-книги автор показывает, что в данном обществе ещё остались люди, чей духовный мир не атрофирован (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

Потеря Клариссы становится для Монтэга потрясением, ему кажется, что мир полностью опустел для него, тогда как дальнейшая потеря Милдред оставляет его абсолютно равнодушным.

Монтэг – человек суровый и очень закрытый от всех. Так или иначе, он сумел сохранить очень чувствительную душу и разум, он способен анализировать и делать выводы. Если бы кто-то подслушал его мысли, то не поверил бы, что перед ним пожарник – человек, по определению не думающий, не чувствующий, ко всему равнодушный. Бушующая стихия огня должна сметать любые мысли. Но Монтэг размышляет обо всём на свете: о жизни, о людях, о беспорядке и безнаказанности, которые царят в обществе и поощряются, о своей работе (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

2.3.3. Пафос

Наконец, последним элементом, входящим в идейный мир произведения, является пафос, который можно определить как ведущий эмоциональный тон произведения, его эмоциональный настрой. Синонимом термина «пафос» является выражение «эмоционально-ценностная ориентация». Проанализировать пафос в художественном произведении — значит установить его типологическую разновидность, тип эмоционально-ценностной ориентации, отношения к миру и человеку в мире (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

Рассматриваемый нами роман насквозь пронизан трагическим и отчасти элегическим пафосом. Пафос трагизма заключается в сознании утраты, причем утраты невосполнимой. Сюда можно включить какие-то важные жизненные ценности, будь то человеческая жизнь, социальная, национальная или личная свобода, возможность личного счастья, культурные ценности и т.д. Объективной основой трагического пафоса принято считать неразрешимый характер того или иного конфликта. В принципе это верно, но не совсем точно, ведь неразрешимость конфликта — вещь, строго говоря, условная и не обязательно трагичная. Первое условие трагического — закономерность этого конфликта, такая ситуация, когда с его неразрешенностью нельзя мириться. Во-вторых, под неразрешимостью конфликта мы подразумеваем невозможность его благополучного разрешения — оно непременно связано с жертвами, с гибелью тех или иных бесспорных гуманистических ценностей (Есин: <https://info.wikireading.ru/86880>).

Разберём следующие виды пафоса произведения:

1. Идиллический: в основе идиллического пафоса лежит гармоничное и радостное восприятие жизни. Мир устроен правильно, и герой пребывает в гармонии с миром.
2. Элегический: данный вид пафоса предполагает печальную и унылую

тональность произведения, вызванную внутренней обособленностью частного бытия. Вопрошание бытия о его тайне. Медитативное рассуждение, размышление.

3. Трагический: мир устроен неправильно, а герой является личностью, восставшей против мира или судьбы.
4. Драматический: в его основе лежит представление о гармонично устроенном мире, в котором отдельные личности находятся в конфликте с отдельными аспектами мира и с другими людьми. Личность противостоит другому «Я».
5. Героический: мир устроен правильно, но он в опасности, рушится всё мироустройство, а герой, его спасая, не выделяет себя из «мира-целого» и действует в его интересах.
6. Сатирический: уничтожающее осмеяние явлений, которые представляются автору порочными. Сатирические методы: сарказм, гротеск, гипербола, фарс, пародия и т.д.
7. Юмористический: одновременно насмешка и сочувствие, внешне комическая трактовка и внутренняя причастность к тому, что представляется смешным. Под маской смешного таится серьёзное отношение к предмету смеха.
8. Иронический: осмеяние и отрицание, притворно облакаемые в форму согласия и одобрения. Основан на иносказании, когда истинный смысл высказывания оказывается противоположным вербализированному смыслу.

Исходя из вышесказанного, мы можем прийти к заключению, что данная трактовка трагического пафоса безусловно соотносится с романом «451 градус по Фаренгейту». В нём возможно разрешение конфликта с помощью второго

способа, упомянутого нами. Как мы помним, в конце произведения начинается война. Один из ключевых героев, Грэнджер, считает, что после войны, возможно, получится построить мир заново, и это будет уже другая реальность. Но очевидно, что ни одна война не обходится без жертв.

Выводы по II главе

В данной главе мы проанализировали главные образы романа «451 градус по Фаренгейту» и обозначили средства языковой выразительности, которые используются для создания данных образов. Главенствующую роль для их репрезентации занимают метафоры, сравнения, антропоморфизмы и интертексты.

С помощью метафор автор создаёт свои образы более ярко и насыщенно. Так, образ книги часто уподобляется образу птицы или бабочки. Помимо этого, мы обозначили то, какая грань существует между метафорой и сравнением, потому что оба данных тропа часто используются для описания упомянутого выше образа книги, которую автор сравнивает с живыми существами прямо или метафорически.

Антропоморфизмы, в свою очередь, встречаются в ряде «очеловечивания» неодушевлённых предметов, будь то механический пёс или «говорящие» стены в гостиной Милдред. Данное средство языковой выразительности показывает то, что в обществе произведения Рэя Брэдбери человек теряет свою ценность, становится ненужным и вытесняется «живыми» машинами.

Многочисленные интертексты позволяют автору найти взаимосвязь своего произведения с прецедентными произведениями.

Далее мы обозначили основную идею романа и разобрали термин «идейный мир», который, как правило, строится на трёх основных постулатах: системе авторских оценок, представлении автора об идеальном герое и, наконец, пафосе, пронизывающем всё произведение в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведённого нами исследования, целью которого было выполнение представленных во введении к работе задач, мы можем сделать следующие выводы:

1. Жанр антиутопии появился в противовес предшествующей ему утопии. Антиутопия описывает тотальный упадок в обществе, утрату человеческих ценностей, негативные тенденции развития. Помимо рассматриваемого нами романа «451 градус по Фаренгейту», мы привели в пример несколько других произведений данного жанра и выявили одну и ту же закономерность, суть которой заключается в том, что авторы-антиутописты стремятся показать к каким негативным последствиям приводят попытки реализовать идеальное государство, где граждане защищены от всевозможных бед.

2. Важным аспектом построения литературного произведения является такое понятие, как «языковое средство», определение которого мы дали ранее. В первой части работы мы разобрали, что такое языковое средство в принципе. Во второй части данный термин был проанализирован в контексте романа «451 градус по Фаренгейту», исходя из анализа которого мы выявили 9 наиболее часто встречающихся приёмов, к которым относятся метафора, сравнение, эпитет, ретроспекция, антитеза, лексический повтор, олицетворение, антропоморфизм и интертекст.

3. С помощью языковых средств выразительности автору удаётся более ярко и детально представить читателю художественные образы, к которым относятся образ книги, как живого существа, людей-книг, которые носят в себе обрывки истории, образ реки, как символа живой природы, образ огня, имеющего не только отрицательное, но в некоторых эпизодах и положительное

значение, а также образ механического пса и модернизированного телевидения как символов механизации человечества.

4. Также мы обозначили, что важным компонентом любого произведения является такое понятие, как «идейный мир». Разбор данного термина по частям помог нам в полной мере обозначить авторскую идею разбираемого нами произведения.

К тому же, исходя из общего анализа понятия «идейный мир», мы упомянули, что Гай Монтэг является авторским идеалом и образцовым примером сильного человека, который смог пойти против системы. Через портрет данного персонажа автор хочет сказать, что в изображаемом им обществе ещё остались сильные люди, которые никогда не будут прогибаться под то, что им противно и в жизни не будут мириться со стадными инстинктами. Монтэг отличается от других пожарных тем, что идёт на смертельный риск, пряча запрещённые книги у себя дома, прекрасно осознавая опасные последствия своего поступка. Ему кажется, что когда он сжигает в огне вечную литературу, то рушатся годы и века. Литература – это как кладёшь памяти человеческой, а пожарные призваны эту память уничтожить. Сначала Монтэг прячет книги просто из любопытства, но далее он начинает понимать, что таким образом ему удаётся спасти хотя бы малую толику, тех знаний и человеческого опыта, заключённого на страницах этих книг. Тем не менее данный поступок смертельно опасен, узнав о котором на тебя тут же донесут, что и произошло впоследствии. Жена Монтэга предала его, сдав его полиции (Шестакова: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>).

Именно поэтому Рэй Брэдбери перед началом своего произведения использует цитату Хуана Рамона Хименеса: «Если тебе дадут линованную бумагу, пиши поперёк» (цит. по: Брэдбери, 2017: 5). Здесь автор указывает на

то, что каждый человек должен быть индивидуален. Каждый должен иметь на всё собственное мнение, и именно это будет отличать людей друг от друга.

Абсурд существующей техногенной цивилизации автор завершает сценами войны. Это очень короткая война: вертолеты скидывают на город бомбы и в считанные минуты от него не остаётся и следа. Но главный герой произведения и его соратники уже далеко за его чертой. Эти персонажи – немногие уцелевшие, сохранившие здравый смысл и не поддавшиеся всеобщему обольщению. Именно им автор даёт шанс на создание нового мира.

В романе "451 градус по Фаренгейту" присутствует множество мрачных, будоражающих душу картин. Но удивительно, в нем есть что-то светлое. Такое ощущение происходит потому, что сквозь строки пробивается оптимизм автора, его вера в конечное торжество разума, в то, что все созданные человеком чудеса и диковинки будут переданы дальше — от поколения к поколению, и так без конца. В своем романе Брэдбери убеждает нас в том, что человечество сможет справиться с любыми трудностями, что оно не только выживет, но и сможет стать счастливым.

Список использованной литературы

1. Chesterton G. K. The innocence of father Brown. – М.: Юпитер-Импэкс, 2010. – 982 с.
2. London J. The law of life. – Michigan: Wolf House Books, 1975. – 206 с.
3. Баранов А.Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания, 2003. №2. – 96 с.
4. Белинский В. Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. II. // Науч. ред. Бычков С. П. – М.: ОГИЗ, ГИХЛ, 1998.
5. Головенченко Ф. М. Введение в литературоведение. - М.: Высшая школа, 1964. – 320 с.
6. Зарубежная литература: Учебное пособие – Екатеринбург: УрГУ, 1991. – с. 325
7. Ключкова И.М. Лингвистический аспект механизма действия аллюзии: Автореф. дис. канд. филол. наук. Тбилиси, 1990. – 79 с.
8. Кухаренко Интерпретация текста: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. — 2-е изд., перераб. — М.: Просвещение, 1988. – 192 с.
9. Ланин Б.А. Антиутопия // Литература. Еженедельное приложение к газете "Первое сентября". –1996. – № 7. с. 13
10. Лотман Ю. М. Мозг - текст - культура - искусственный интеллект // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. I. Ст. по семиотике и типологии культуры. Таллинн: 1992.
11. Скурлатов В. О творчестве Рэя Брэдбери // Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о земле (сборник). — М.: Правда, 1987. — 654 с.
12. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. –

334 с.

13.Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.

14.Чернец Л. В. Литературоведение. Литературные. - М.: Высшая школа, 1999. - 556 с.

15.Юркин Л.А. Введение в литературоведение: Учебное пособие Л.А. Юркин. - М, 2000. – 360 с.

16.Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. Идейный мир [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://info.wikireading.ru/86880>

17.Некрасов Н. А. «Нравственный человек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1107/p.1/index.html>

18.Олди Г. Л. Фантастическое допущение // Мир Фантастики № 54 (февраль 2008) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.mirf.ru/book/chto-takoe-fantasticheskoe-dopuschenie>

19.Шестакова Е. А. О книге Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2016/07/01/1772>

20.Шлионская И. Главы из диссертации «Романы „451 градус по Фаренгейту“ и «„И духов зла явилась рать“» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://raybradbury.ru/articles/shlionskaya_disser/part4/

21.Щербитко А. В. Тема и образ книги в романе Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tema-i-obraz-knigi-v-romane-r-bredberi-451-po-farengeytu>

22.Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://de.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/844/ИНТЕРТЕКСТ

Список источников фактического материала

1.Брэдбэри Р. 451 градус по Фаренгейту. — М.: Издательство «Э» (Билингва Bestseller), 2017. — 512 с.

Список словарей

1.Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. — СПб.: Издательство «Паритет», 2007. — 230 с.

2.Купреянова В., Умнова Н. Краткий словарь латинских слов, сокращений и выражений. — М.: ТЕРРА, 1996. — 96 с.

3.Николукин А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2001. — 1600 с.

4.Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., дополненное. — М.: ООО «А ТЕМП», 2006. — 944 с.

5.Роднянская И. Б. Образ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. — с. 669-674

6.Ушаков Д. Н. Толковый словарь современного русского языка. — М.: Аделант, 2014. — 800 с.

7.Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. — с. 252-257

8.Евремова Т. Ф. Толковый словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<https://gufo.me/dict/efremova/>

9.Жеребило Т. В. словарь лингвистических терминов [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: <https://rus-lingvistics-dict.slovaronline.com/>